

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO

3 1761 03489 6266

Turina, Joaquin
Works, piano. Selections,
P'esy dlia fortepiano

M
22
T85S6
Vyp. 1



ИЗБРАННЫЕ
ФОРТЕПИАННЫЕ
СОЧИНЕНИЯ

Х.Пурина

Песни



МУЗЫКА · 1968



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

<https://archive.org/details/31761034896266>

Х. ТУРИНА

ПЬЕСЫ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Выпуск 1

Составитель К. С. СОРОКИН

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА. МОСКВА. 1968

Printed in Great Britain



M-
22
T85 S6
Vyp. 1

От составителя

Издательство «Музыка» выпускает серию сборников фортепианных пьес зарубежных композиторов. Произведения, включенные в эти сборники пополнят педагогический репертуар музыкальных училищ и консерваторий, а также концертный репертуар пианистов. В серию входят монографические сборники фортепианных пьес зарубежных композиторов второй половины XIX и начала XX веков, которые содержат малоизвестные или давно не издававшиеся у нас произведения.

Каждое издание снабжено краткими биографическими справками. Два сборника намечены к выпуску в свет в 1968 году:

Х. Турина. Пьесы. Выпуск 1.

Ф. Бузони. Концертные обработки органных сочинений И. С. Баха.

В настоящий сборник пьес Хоакина Турины вошли наиболее ценные в художественном отношении работы.

Публикуемые пьесы подвергались небольшим орфографическим корректировкам. В основном сохранена авторская оригинальная запись текста (темповые обозначения, педализация и фразировка).

К. СОРОКИН

Известный испанский композитор, пианист, дирижер и педагог Хоакин Турина родился 9 декабря 1882 года в городе Севилья (Андалузия). Его первыми учителями были севильский фортепианный педагог Энрико Родригес и хормейстер городского собора Эваристо Гарсия Торрес, познакомивший талантливого мальчика с основами гармонии и контрапункта. Вскоре Турина переезжает в Мадрид, где продолжает серьезно заниматься фортепианной игрой под руководством известного мадридского музыканта Хосе Траго, художественного наставника многих испанских композиторов и пианистов (в том числе и знаменитого сверстника и собрата Турина по борьбе за национальное искусство — Мануэля де Фалья). Однако столица Испании была в то время не более, как одной из провинций европейского музыкального мира. Неудивительно, что Турина вскоре «перерос» возможности Мадрида и, подобно многим другим испанским музыкантам, направился в музыкальный центр тогдашней Западной Европы — Париж.

В начале XX века в Париже жила и работала целая плеяда выдающихся соотечественников Турина, среди которых выделялись композиторы И. Альбенис, М. де Фалья, Х. Нин, виолончелист П. Казальс, художник П. Пикассо. С 1905 года — Турина уже в парижской *Scola Cantorum*, где изучает искусство композиции в классе Венсана Д'Энди, одновременно продолжая совершенствоваться как пианист у Морица Мошковского. Парижский период жизни Турина охватывает около десяти лет. Это было время начала интенсивной творческой работы, время успешных концертных выступлений, время постоянного и плодотворного общения с крупнейшими французскими композиторами той эпохи — К. Дебюсси, М. Равелем, П. Дюка, знакомство с искусством которых не прошло бесследно для музыки Турина. Большое значение имели для последнего и встречи с выдающимся испанским композитором более старшего поколения Исааком Альбенисом, во многом определившие дальнейшую направленность деятельности Турина как композитора-патриота, как поборника расцвета национального испанского искусства. Первые произведения Турина, посвященные образам любимой родины, возникают как раз в 1909 году, в год смерти Альбениса, продолжая эстафету его жизнедеятельности. Это фортепиан-

ная сюита «Севилья» (публикуемая в настоящем сборнике) и «Романтическая соната» на народные испанские темы (для фортепиано).

С началом первой мировой войны Турина (так же как и Фалья) возвращается на родину, в Мадрид. Все дальнейшие годы жизни Турина проходят в этом городе; они наполнены оживленной деятельностью в разных областях, но — не в пример жизни Альбениса — бедны внешними событиями. Ряд лет композитор выступает в столичной прессе как музыкальный критик; он становится одним из организаторов и постоянным членом мадридского инструментального квартета; некоторое время Турина дирижирует мадридскими спектаклями русской балетной труппы. Однако по-прежнему на первом плане — творческая работа, интенсивность которой постепенно растет, достигая апогея в 20-е — 30-е годы. Испытав ранее на самом себе все последствия недостаточно серьезной постановки дела воспитания музыкантов-профессионалов в Испании, Турина с тем большей энергией начинает интересоваться этим общественно важным вопросом; он много преподает, а позже (уже в начале 40-х гг.) какой-то период времени даже занимает пост генерального музыкального комиссара в Министерстве высшего образования. Однако с годами узкопрофессиональные интересы начинают у Турина решительно преобладать над общественными, социально-гражданскими. Очень показательным в этом смысле является его достаточно равнодушное отношение к важнейшим событиям середины 30-х годов: гражданской войне в Испании и победе испанской Республики — событиям, не оставившим заметных следов в жизни и творчестве Турина (в отличие, например, от его современников — композиторов Густава Дурана и Энрико Касаль-Чани). Точно так же впоследствии композитор никак творчески не прореагировал на уродливости режима Франко и ужасы второй мировой войны. И подобно тому, как в последнем периоде его творчества наблюдается определенный поворот в сторону преобладания камерных жанров, столь же «камерные» тенденции явно начинают обнаруживаться и в самой жизненной деятельности Турина. Ее рамки и масштабы неуклонно сужаются: композитор все более и более замыкается в узком кругу своих родных и близких учеников, почти полностью прекращая публичные выступления; резко

падает и его — обычно очень значительная — творческая активность.

Умер Турин в Мадриде 14 января 1949 года.

* * *

Хоакин Турин принадлежит к числу наиболее творчески продуктивных деятелей так называемой *новой испанской школы*. Это национально-стилистическое течение охватывает двовольно широкий временной участок и включает в себя ряд композиторов, достаточно несхожих по своим художественным индивидуальностям. Из музыкантов старшего поколения здесь следует назвать Ф. Педреля, И. Альбениса и Э. Гранадоса; к среднему и младшему поколениям наряду с Турином можно отнести М. де Фалья, Хоакина Нина, Родольфа Альфтера, Хулиана Баутиста, Густава Дурана и некоторых других.

Исторической и социальной основой для возникновения этой музыкальной школы стали революционные события в Европе 70-х годов и порожденное ими мощное культурно-национальное движение в Испании, получившее название «Ринасимьенто» («Возрождение»). Главными пунктами эстетической программы этого движения являлись: искоренение чужеродных влияний в испанской музыке и воскрешение старых, подлинно национальных музыкальных традиций — с одной стороны, и борьба за художественную идеальность и высокое профессиональное мастерство испанского искусства — с другой.

Естественно обусловленные ростом национального самосознания народов, подобные устремления были, конечно, характерны в тот период не только для Испании. Сходные задачи стояли, например, и перед русскими композиторами (и поэтому совсем не случайно то, что *новая испанская школа* испытала плодотворное влияние *новой русской школы*), перед норвежцем Григом и многими другими художниками. Однако процесс осуществления этих задач проходил в разных странах далеко не в одинаковой степени легко и естественно; и это в очень большой мере было связано с национально-характерными особенностями того или иного фольклора, с тем, насколько музыкальная специфика народного мелоса способствовала четкости его профессионального, «композиторского» оформления или же, наоборот, препятствовала ей. Надо сказать, что в Испании эта проблема стояла не менее остро, чем в России: ведь испанский фольклор, пожалуй, в еще большей степени чем русский, отличается ярким «своеволием», свободой и разнообразием мелодико-ритмической и ладо-интонационной природы. Это особенно чувствуется в таких провинциях, как северные Баскония и Кастилия и южная Андалузия, что связано с очень сложным взаимодействием в испанской музыке противоположных влияний кельтской и цыгано-мавританской музыкальных культур — своего рода контрастным сплетением в ней суровости и горячей неги, «льда и пламени». Придать этой изменчивой народной стихии выразительно-четкие формы подлинного профессионального искусства и в то же время бережливо сохранить все неповторимое очарование импровизационности испанского

«фламенко» — так же трудно, как четко отшлифовать эфемерный, причудливых очертаний цветок, не смяв и не уничтожив его...

И не случайно история новой испанской школы знает ряд неудач отдельных ее представителей на этом трудном и почетном пути. Так, в музыке самого идейного вождя «Ринасимьенто» — Филиппе Педреля — свежесть аромата народных напевов увядает в тисках стилизованных старинных форм; творчество же крупнейшего испанского музыканта И. Альбениса дало, в целом, обратный пример того, как недостаточная профессиональная «проработка» полных поэзии фольклорных традиций приводила, нередко, к рыхлости строения, вялости развития, к несоответствию внешних масштабов и степени внутренней напряженности формы. Испанцы любили называть первого из этих двух композиторов *умом «Ринасимьенто»*, а второго — *его душой*. Но задачи, стоящие тогда перед испанской музыкой, настоятельно требовали появления художников, которых можно было бы назвать *одушевленными умами «Ринасимьенто»*, то есть художников, разумно соединяющих в себе полюсные качества Падреля и Альбениса. Именно к такому типу художников можно — хотя и в разной мере — отнести указанных выше представителей среднего и младшего поколений новой испанской школы. И прежде всего с этой точки зрения следует подчеркнуть имена Мануэля де Фалья и — с еще большим правом — Хоакина Турина.

В творчестве последнего ясно ощущается стремление возвести исконно национальные черты народной испанской музыки в ранг высокого *классического* искусства; и, быть может, впервые именно в музыке Туриня музыкальные сокровища Испании получили достойную их форму воплощения, способствующую полному раскрытию их внутренних возможностей. В этом художнике темпераментное сердце народного поэта счастливо сочеталось с трезво мыслящим умом профессионала-ремесленника — в высшем, благородном значении этого слова. А это позволило композитору яснее оттавивать свои мысли, экономить их, расширить жанровый диапазон творчества и, так сказать, повысить «коэффициент полезного действия» своего творческого процесса.

Турин широко использует все богатство музыкального фольклора Испании и прежде всего — родной Андалузии. В его музыке — и неисчерпающее мелодико-ритмическое разнообразие, и жанровая яркость, и всевозможные сплетения и модификации напряженно звучащих ладов: миксолидийского, дважды гармонического (так называемого арабского) мажора (со звукорядом *c-des-e-f-g-as-h-c*) и наиболее типичного для Испании своего рода фригийского мажора (со звукорядом *c-des-e-f-g-as-b-c*). Здесь и колоритнейший гармонический язык, в котором, однако, нет безмятежно-роскошной красочности, но всегда чувствуются тональная определенность, какая-то суровая собранность и внутренняя динамичность. Именно это, между прочим, является одним из главных «контримпрессионистских» моментов в музыке Туриня, который, в целом, в меньшей мере, чем Фалья, подвергся воздействию Дебюсси (из

импрессионистского «арсенала» последнего Турина почерпнул, пожалуй, только известную слабость к параллелизмам гармонических комплексов). Его музыка обнаруживает заметную близость скорее к манере Равеля, но в еще большей степени к школе Франка — Дюка — Д'Энди. Вообще, влияния каких бы то ни было «измов» XX столетия мало коснулись здоровой, стихийно-реалистической творческой натуры Турина, в отличие, например, от Родольфо Альфтера или того же Фалья — художника менее уравновешенного, остропечатльного, вплотную подошедшего в 20-х годах к неоклассицизму в духе Стравинского. Некоторые выразительные приемы письма Турина, внешне соприкасающиеся с так называемыми модернистскими, никогда не носят формально-самодавлеющего характера, и, либо коренятся в особенностях национальных музыкальных традиций, либо порождены стремлением особо ярко и «наглядно» отразить те или иные явления действительности. Так, например, нередко встречающаяся у Турина гармоническая или мелодическая квартовость (таковы, в частности, гармонические комплексы во второй пьесе из «Силуэтов» оп. 70 или интонационный комплекс из восьми звуков по квартам в «Танго» из «Трех андалузских танцев» оп. 8) естественно вытекает из квартовой природы строя гитары — национального испанского инструмента; а очень своеобразные элементы полигональности в заключении этой же второй пьесы «Силуэтов» вызваны внезапным вторжением сферы контрастных настроений, которые как бы набегают, «напластовываются» на предыдущее изложение (кстати сказать, такие резкие смены эмоциональной настроенности — также одна из специфических черт испанского характера).

Чрезвычайно важную роль в творческом процессе Турина играют определенные принципы формообразования — принципы конструктивной стройности и цельности формы, логичность и ясность развития образов. И это, безусловно, — самое главное из того, что определяет «антиимпрессионистическую», направленность эстетики Турина. Это, вместе с тем, радикально отличает композитора и от его непосредственных предшественников и современников — Альбениса, Гранадоса, Фалья. Воспитанный в суровых и «крепких» традициях школы Франка — Д'Энди, Турина является большим мастером музыкального конструирования. Однако его структурный рационализм нигде не переходит в самодавлеющий конструктивизм: формы Турина столь же гибки, как и четки, столь же многообразны, как и принципиальны. Отточенность формообразования, отсутствие импровизационных «случайностей» позволяют композитору достигать в своем творчестве больших масштабов развития, более широких образных обобщений. В композиционном методе Турина ясно ощущается устремленность от разрозненного кциальному, от мелкого — к крупному, от свободно-льущегося — к организованно-направленному. В этом смысле очень симптоматична любовь Турина к цикличности в широком смысле слова. В списке его фортепианных произведений решительно господствует форма «сюитного альбома», вбирающего в себя ряд контрастных, но свя-

занных по смыслу пьес; композитор словно избегает создавать отдельные небольшие пьесы. О необычной силе подобных «центростремительных» тенденций в творчестве Турина в полной мере свидетельствуют поистине удивительные случаи объединения в одно целое (и под одним названием!) пьес, написанных в разное время и имеющих различные опусные обозначения (например, произведение «Ciclo Pianistico» содержит пьесы из оп. 50, 57, 64, 65). Такая «inter-опусная» цикличность — явление, едва ли не уникальное в мировой музыкальной литературе.

Следует особо отметить то обстоятельство, что многие из таких «альбомов» и сюит воспринимаются в значительной мере как единое целое — благодаря объединяющей роли «сквозных» тематических стержней и замыкающему действию заключительных репризных моментов. В известной мере это приближает сюитный цикл Турина к закономерностям сонатного цикла (это явление очень характерно для творчества Франка). Хорошим тому примером служат, например, сюиты «Радио Мадрида» и «Балет», а также публикуемые в настоящем издании сюита «Севилья» (в финальной части которой сплатаются темы предыдущих частей) и цикл «Три андалузских танца».

В заключение необходимо подчеркнуть особое влечение Турина к сонатной форме — форме, почти не встречающейся у Альбениса или Фалья и органично соединяющей в себе логику и динамичность «внутренних» процессов развития с четкостью «внешних» структурных рамок. Интересно, что разные виды сонатности используются композитором не только в традиционных случаях (например, в первых частях инструментальных сонат или симфоний), но и в иных — самых различных по характеру — пьесах. В сонатной — или близкой ей — форме написаны, в частности, все три номера сюиты «Севилья» и две крайние пьесы из «Андалузских танцев».

Творческое наследие Турина не только весьма обширно количественно, но и очень разнообразно в жанровом отношении. И если первое обстоятельство не является для испанской музыки оригинальным (Альбенису, как известно, принадлежит также около 500 произведений), то зато заслуга возникновения второго целиком принадлежит Турина. Им созданы: оперы «Margot» (1914) и «Jardin de oriente» (1923); музыка к пьесам, в частности, к пьесе М. Сьера «Navidad»; трехчастная «Севильская симфония» (1920), хореографическая фантазия «Ритмы» (1928), симфонические поэмы «La procesion del Rocio» (1912), «Evangelio de Navidad» (1915) и «Фантастические танцы» (1920) для оркестра; «Симфоническая рапсодия» для фортепиано с оркестром (1931); цикл «Песни Севильи» для голоса с оркестром (1927); фортепианный квартет соль минор (1907), фортепианный квартет ля минор (1931), два фортепианных трио (ре минор — 1926 и си минор — 1933) и цикл «Círculo» для того же состава (1936); струнный квартет ре минор (1911), «Серенада» для квартета (1935); две скрипичные сонаты (1929 и 1934 — «Испанская») и «Классические вариации» для скрипки и фортепиано (1932), а также другие камерно-ин-

струментальные сочинения; несколько произведений для гитары (среди них — соната ре минор, сочиненная в 1932 г.); две органные пьесы; несколько песен и песенных циклов; среди последних выделяются «Poeme en forme de canciones» (1918) и «Dos canciones» (1927), отличительной (и весьма новаторской!) особенностью которых является то, что их первые номера написаны только для одного фортепиано, без голоса; наконец, композитору принадлежит свыше 160 фортепианных пьес, причем — как уже говорилось — подавляющее большинство их собрано в «альбомные» циклы или сюиты; таковы, например, сюита «Севилья» (1909), «Уголки Севильи» (1911), «Три андалузских танца» (1912), «Женщины Испании» (две серии — 1917 и 1932), «Сказки Испании» (две серии — 1918 и 1928), «Сады Андалузии» (1924), «Танцы на на-

родные испанские темы» (1927), сюита «Майорка» (1928), «Воспоминания о старой Испании» (1929), «Ciclo pianistico» (1930—1931), 10 цыганских танцев (две серии — 1930 и 1934), «Почтовые открытки» (1931), юмористическая сюита «Радио Мадрида» (1931), включающая «Пролог» и три «Передачи»; «Силуэты» (1932), «Трилогия» (1933—1934, объединяет опусы 77, 85, 86), сюита «Балет» (1933) и другие циклы.

Из отдельных, несюитных фортепианных произведений следует упомянуть «Романтическую сонату» на испанские народные темы (1909), «Сонату-фантазию» (1930), «Фантазию на пяти нотах» (1934) и «Концерт без оркестра» (1935).

Помимо всего этого, Турина в 1917 году опубликовал двухтомную «Краткую музыкальную энциклопедию».

P. Берберов

СЕВИЛЬЯ
Под сенью апельсиновых садов

Allegro

Х. ТУРИНА

Ф-п.

ff

p

p

p

p

poco rit.

a tempo

9

p cantabile

cresc.

f

cresc.

f

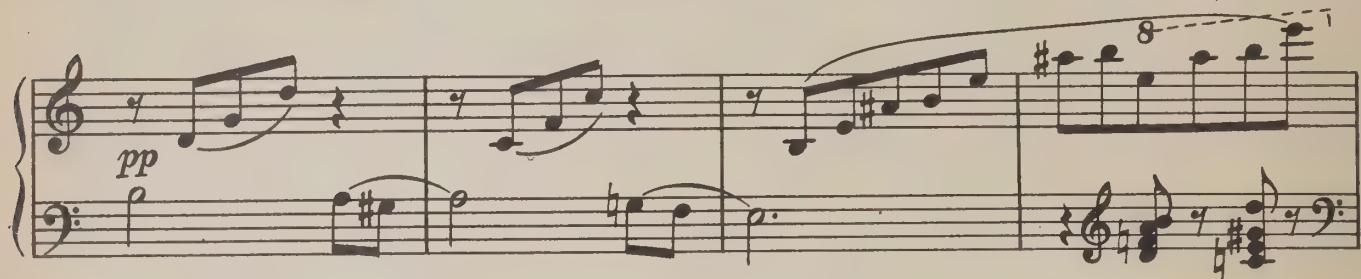
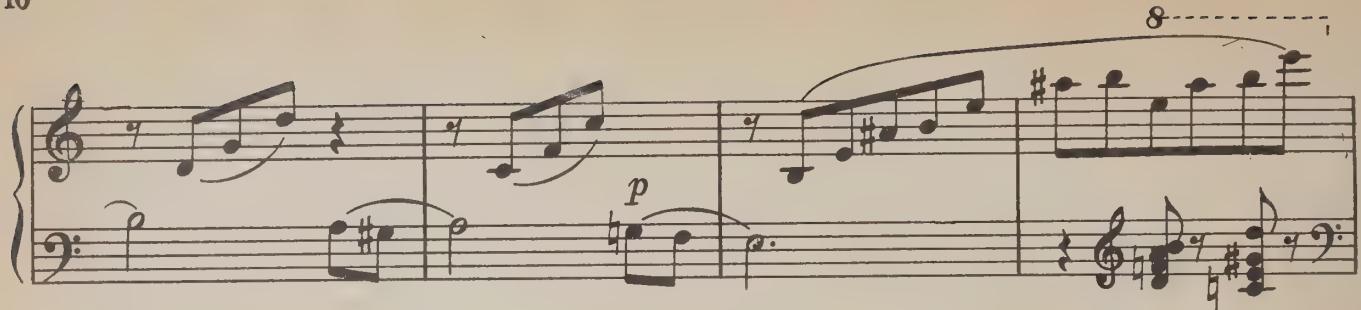
bien chanté

marqué

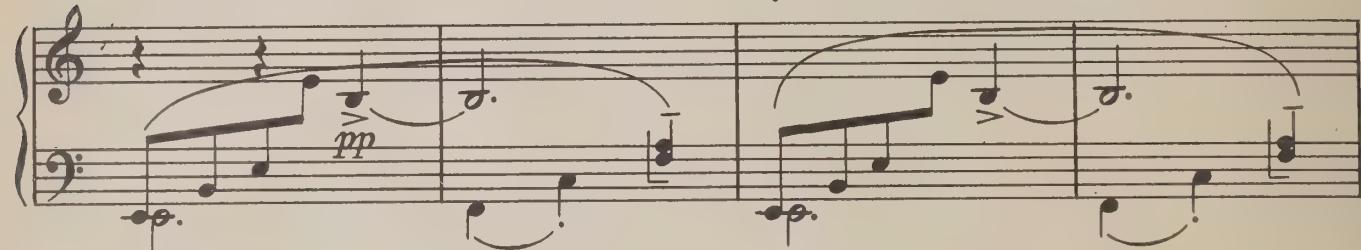
sf

dim.

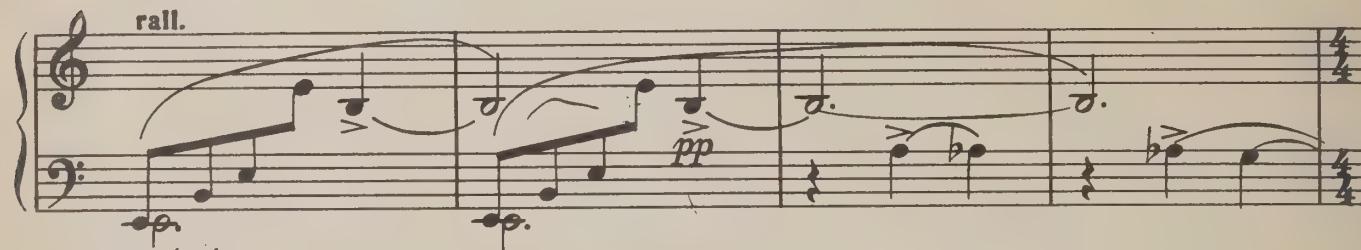
très en dehors



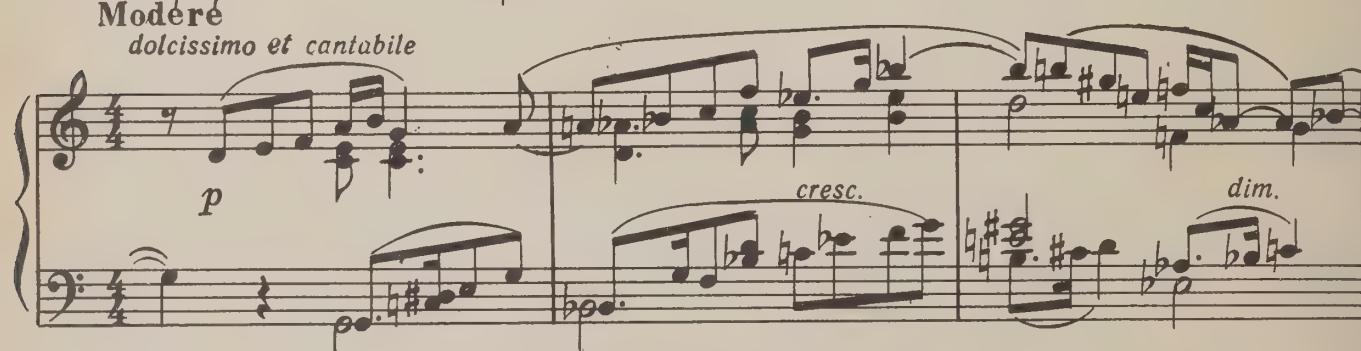
poco rit.



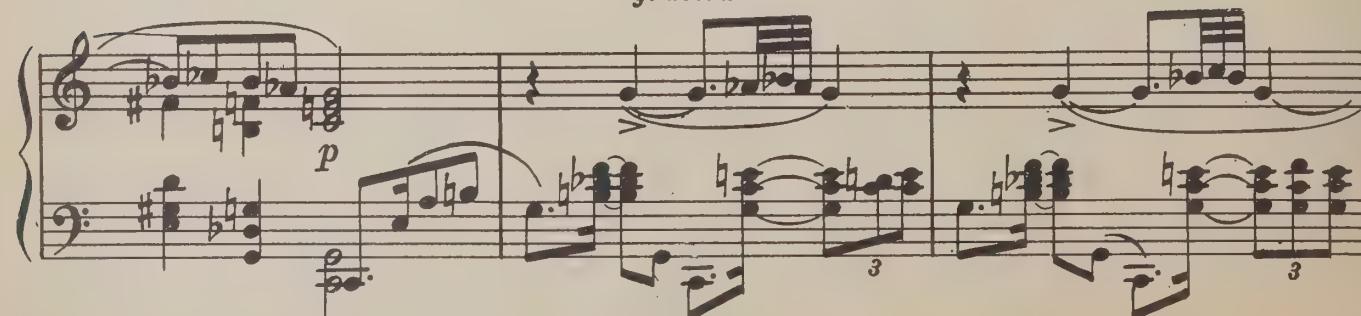
rall.



Modéré
dolcissimo et cantabile



gracieux



Musical score for piano, page 11, featuring five staves of music. The score includes dynamic markings such as *expr.*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *cantabile*, and *pp*. The music consists of piano parts with various clefs, key signatures, and time signatures (including 3/4).

1. Staff (Top): Treble clef, B-flat key signature. Measures show a melodic line with grace notes and a bass line with sustained notes.

2. Staff (Second): Bass clef, B-flat key signature. Measures show a bass line with sustained notes and harmonic chords.

3. Staff (Third): Treble clef, B-flat key signature. Measures show a melodic line with grace notes and a bass line with sustained notes.

4. Staff (Fourth): Treble clef, B-flat key signature. Measures show a melodic line with grace notes and a bass line with sustained notes.

5. Staff (Bottom): Bass clef, B-flat key signature. Measures show a bass line with sustained notes and harmonic chords.

Allegro

pp

p marqué

sf

cresc.

4855

Tempo I. Allegro

ppp

pp

pp

pp

p

cresc.

marqué

bien chanté

ff
dim.
très en dehors

p
pp

p

Modéré

m.g. dolcissimo et expressif cresc.
pp
dim.

The musical score consists of five systems of music, each with multiple staves. The instruments are identified by the staves: brass (trumpets, tuba) and woodwind (clarinet, bassoon). The notation includes:

- System 1:** Brass parts. Dynamics: *p*, *cresc. peu à peu*. Measure 1: 3/4 time. Measure 2: 2/4 time.
- System 2:** Brass parts. Measure 1: 3/4 time. Measure 2: 2/4 time.
- System 3:** Bassoon (Bassoon 1) and brass. Dynamics: *cresc. molto*, *ff*. Measure 1: 3/4 time. Measure 2: 2/4 time.
- System 4:** Bassoon (Bassoon 2) and brass. Dynamics: *ff*. Measure 1: 3/4 time. Measure 2: 2/4 time.
- System 5:** Bassoon (Bassoon 3) and brass. Dynamics: *cédez*. Measure 1: 3/4 time. Measure 2: 2/4 time.

 The score is numbered 16 at the top left and 4855 at the bottom center.

Vif et gai

8

ff

retenu

fff strident et retenu

fff

Кортеж проходит по улочке

Andante tranquillo

lointain . . .

lointain . . .

expressif et un peu passione

cresc.

lointain

cantabile

pp

p

mf

dim.

lointain

dim. pp ppp

ppp

en dehors et très

mystérieux

express.

sf

3

dim.

3

p

pp

3

5

5

A musical score for piano, featuring five staves of music. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *marqué*, *dim.*, and *marquez les deux thèmes*. The music consists of a mix of treble and bass clef staves, with various key signatures and time signatures. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The score is presented in a clear, professional layout with a light beige background.

ff passione

8

8

8

8

8

dim

dim.

lointain

pppp

ppp

pp

expressif, et toujours en dehors

dim.

très expressif.

ppp

mystérieux
avec la petite pédale seulement

The image shows a musical score for piano, consisting of five staves of music. The score is in common time and uses a treble clef for the top two staves and a bass clef for the bottom two staves. The key signature changes frequently, including sections with one sharp, one flat, and no sharps or flats. The music features various dynamics such as *p* (piano), *pp* (ppiano), and *fff* (fff). Articulations include *3* (triole), *ped.* (pedal), and *** (staccato). The score includes a page number 4855 at the bottom right.

Праздник

Allegro

ff très gaie

en dehors

très en dehors

ff

8

ff dim.

p

pp

bien marqué

cresc.

Sheet music for piano, featuring four staves of music with various dynamics and performance instructions. The music is in common time, with a key signature of four sharps. The first three staves are in G major (4 sharps), and the fourth staff is in F major (1 sharp). The music includes dynamic markings such as *ff*, *fff*, and *p*, as well as performance instructions like *Très Vif*, *bien rythmé*, and *bien chanté et gracieux*. The music consists of a series of measures, with the fourth staff starting with a measure in G major and transitioning to F major.

A musical score for piano, featuring five staves of music. The score includes dynamic markings such as *sf brusque*, *ff*, and *fff*. The music consists of a variety of musical elements, including eighth-note patterns, sixteenth-note patterns, and chords. The score is written in a musical notation system with five staves, each staff representing a different voice or part of the piano. The music is divided into measures by vertical bar lines, and the tempo is indicated by a quarter note followed by a '4' (4/4 time).

A musical score for piano, consisting of four staves of music. The score is in 3/4 time and uses a variety of key signatures, including B-flat major, A major, and G major. The music features dynamic markings such as *dim.*, *pp*, *ppp*, *rall.*, *Tempo I*, and *dolciss.*. The piano part includes both treble and bass staves, with various fingerings and performance instructions.

Sheet music for piano, 5 staves, common time, G major/A major (2 sharps). Measures 1-5:

- Staff 1: G major, 2 sharps. Measures 1-5. Dynamics: dynamic 1 (p), dynamic 2 (p), dynamic 3 (p), dynamic 4 (p), dynamic 5 (p).
- Staff 2: A major, 1 sharp. Measures 1-5. Dynamics: dynamic 1 (p), dynamic 2 (p), dynamic 3 (p), dynamic 4 (p), dynamic 5 (p).
- Staff 3: G major, 2 sharps. Measures 1-5. Dynamics: dynamic 1 (p), dynamic 2 (p), dynamic 3 (p), dynamic 4 (p), dynamic 5 (p).
- Staff 4: A major, 1 sharp. Measures 1-5. Dynamics: dynamic 1 (p), dynamic 2 (p), dynamic 3 (p), dynamic 4 (p), dynamic 5 (p).
- Staff 5: G major, 2 sharps. Measures 1-5. Dynamics: dynamic 1 (p), dynamic 2 (p), dynamic 3 (p), dynamic 4 (p), dynamic 5 (p).

Text in the music: *bien chante'*, *p*, *cresc.*, *dim.*



Andante très expressif.

Allegro

55

Très Vif

Modéré

cresc. molto

cresc.

dim.

p

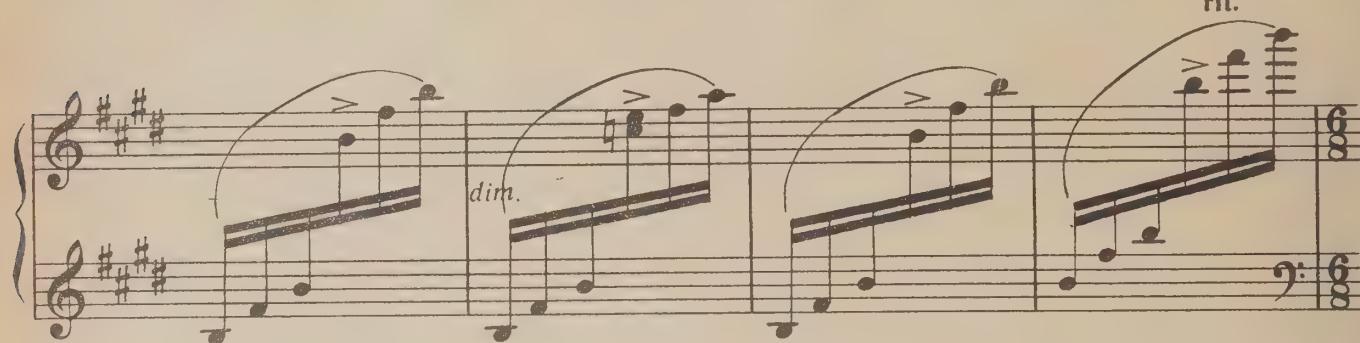
sf

p

Tempo I

5. Турина. Пьесы

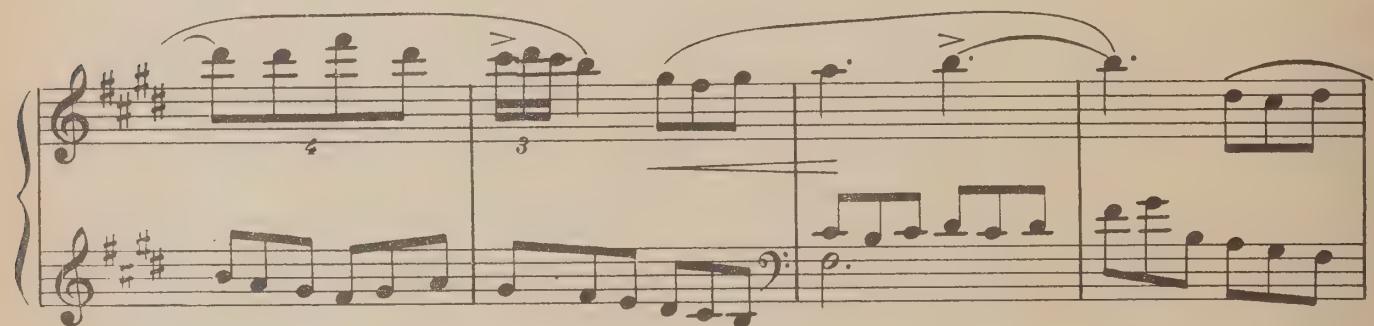
4855



Très Vif

p

bien chanté et gracieux



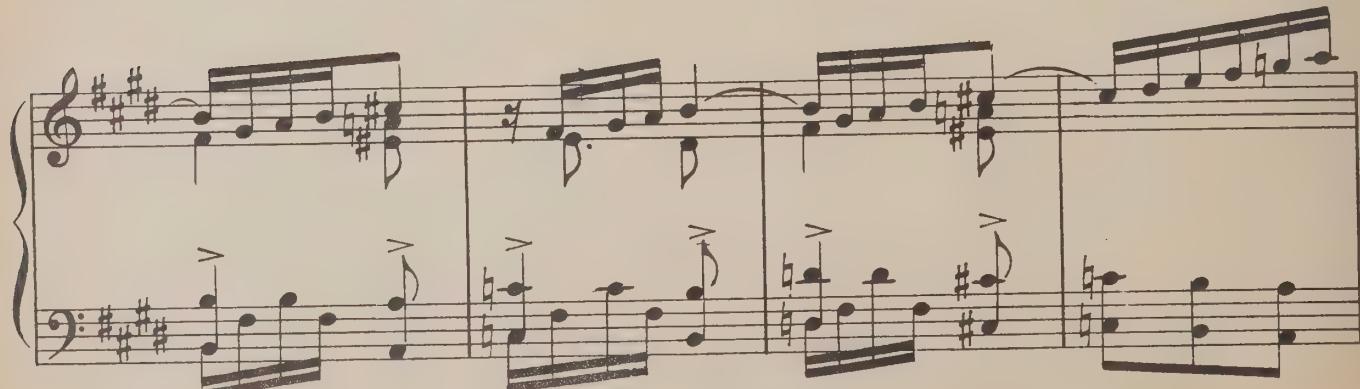
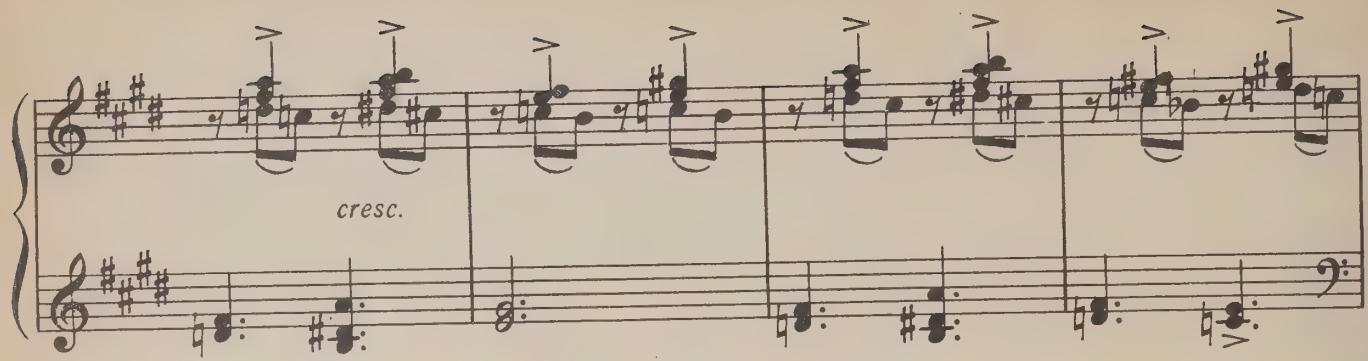
brusque

sf

dim.

p

pp



ff

rall.

ТРИ АНДАЛУЗСКИХ ТАНЦА
Петенера

Très vif

pp

sf

3

2

3

pp

sf

2

>

pp

sf bien chanté et en dehors

bien chanté

sf

dim.

p

cédez

a tempo

pp

2d.

2d.

2d.

8

p

ppp

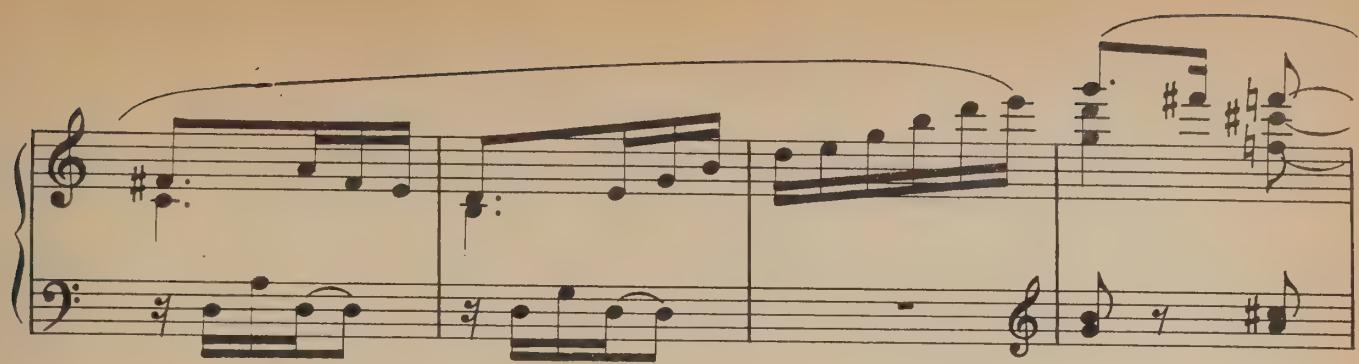
sf

marqué

44

4855

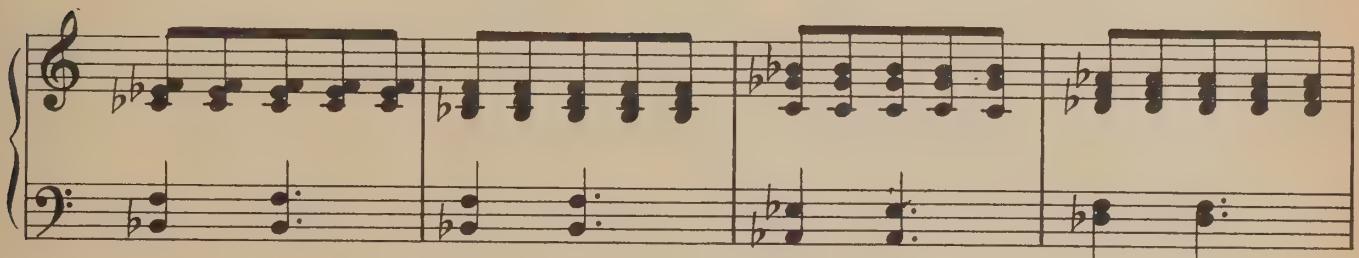
This image shows a page of a musical score for piano, page 44. The score consists of five staves of music. The first staff (treble clef) starts with a forte dynamic and a sixteenth-note pattern. The second staff (bass clef) has a dynamic of *p* and a sixteenth-note pattern. The third staff (treble clef) starts with a dynamic of *ppp*. The fourth staff (bass clef) has a dynamic of *sf*. The fifth staff (treble clef) has a dynamic of *marqué*. The music includes various dynamics, articulations, and performance instructions. The page number 44 is at the top left, and the page number 4855 is at the bottom right.



Toujours vif ♩=♩

sf pp

2a.



sf

sf très marqué

express.

sf

p

pp

Tempo I

ppp

A musical score for piano, page 47, featuring five staves of music. The score is in common time and consists of two systems of music. The first system begins with a dynamic of *p* (pianissimo) and includes markings for *cresc.* (crescendo) and *v* (volume). The second system begins with a dynamic of *cresc. molto* (crescendo molto). The music is written in a treble clef for the upper staves and a bass clef for the lower staves. The score includes various note heads, stems, and bar lines, with some notes connected by horizontal lines. The key signature changes between staves, with some staves having one sharp and others having two sharps. The music is divided into measures by vertical bar lines.

A musical score for piano, page 48, featuring five staves of music. The score is in 2/4 time and consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of seven sharps. The second system starts with a bass clef and a key signature of four sharps. The music includes various dynamics such as *cresc.* (crescendo), *fff bien chanté* (fortississimo, well sung), and *8* (a rehearsal mark). The score is written on five staves, with the right hand typically playing the upper staves and the left hand the lower staves.

A musical score for piano, page 49, featuring five staves of music. The score is in 2/4 time and consists of two systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a dynamic of *mf express.* The second system begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *cresc.* The music includes various dynamics such as *ff très marqué* and *mf express.* The score is divided into measures by vertical bar lines and includes repeat signs and endings.

8

cresc. molto

fff

dim.

fff ()

8

Танго

Andante ritmico

Andante ritmico

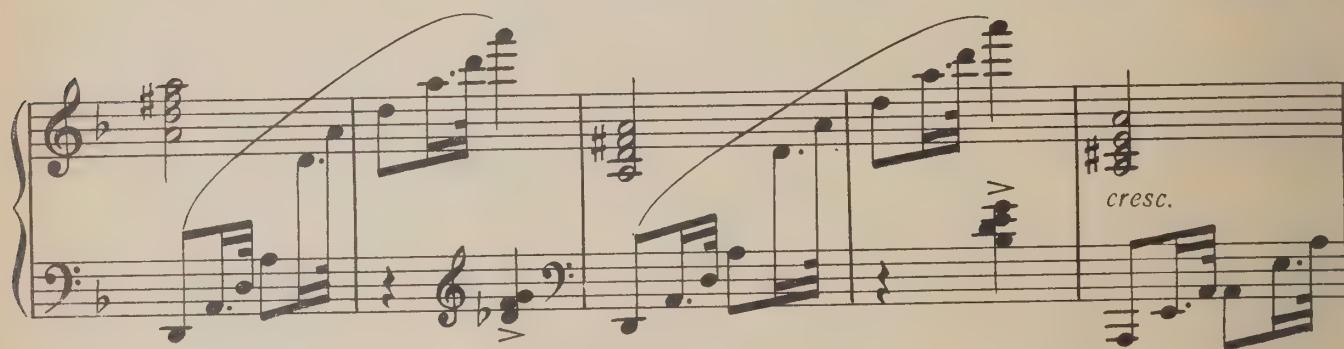
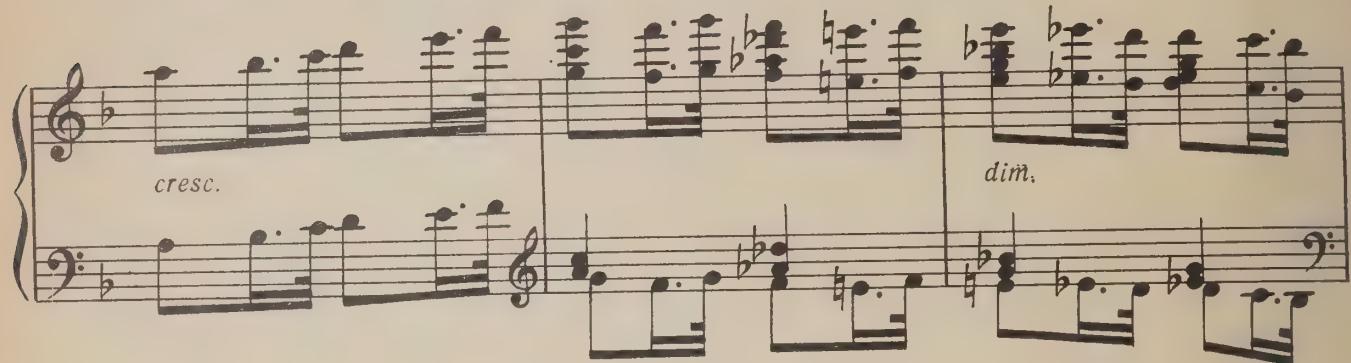
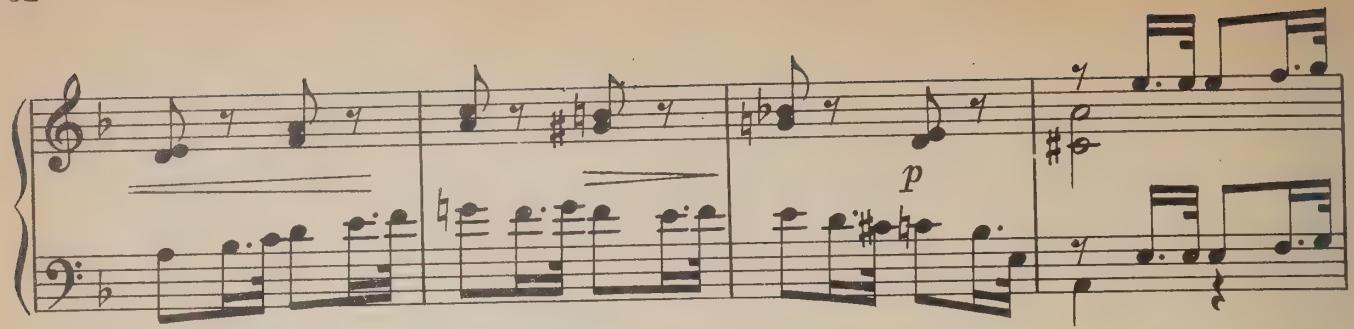
p express.

dim. *p* *dim.*

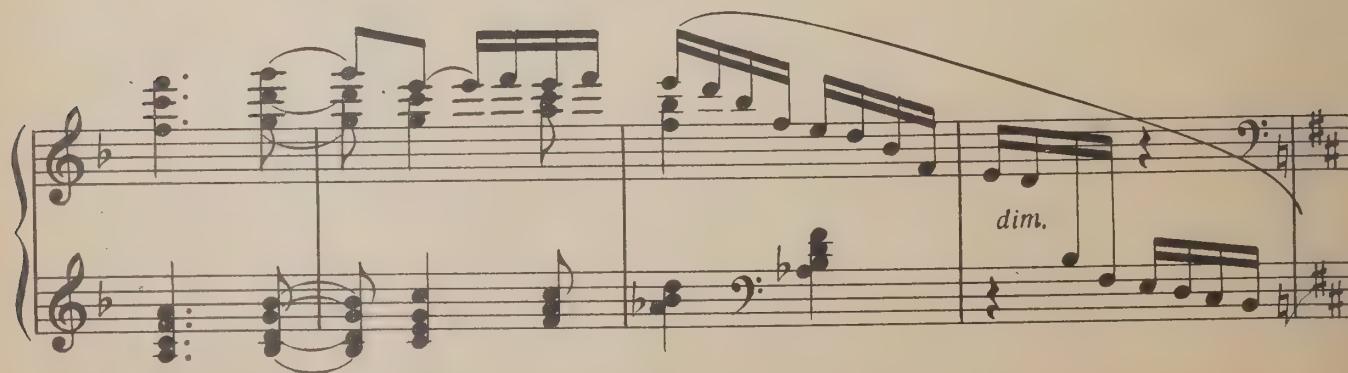
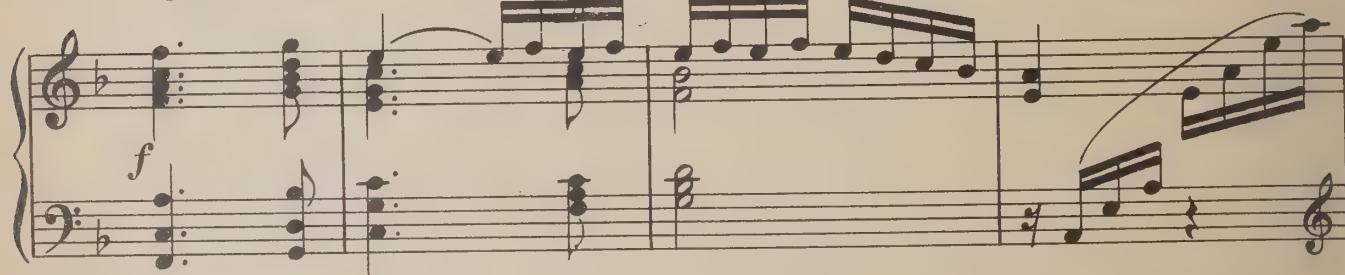
pp *p bien chanté et très express.* *sf*

p *cresc.*

dim. *p* *en dehors*



Plus vite



Allegretto

Plus vite

8

Tempo I

marqué

cresc.

ff

p

pp

cresc.

cédez

dim.

pp

5*

4855

Запатедо

Très vif

p

cresc.

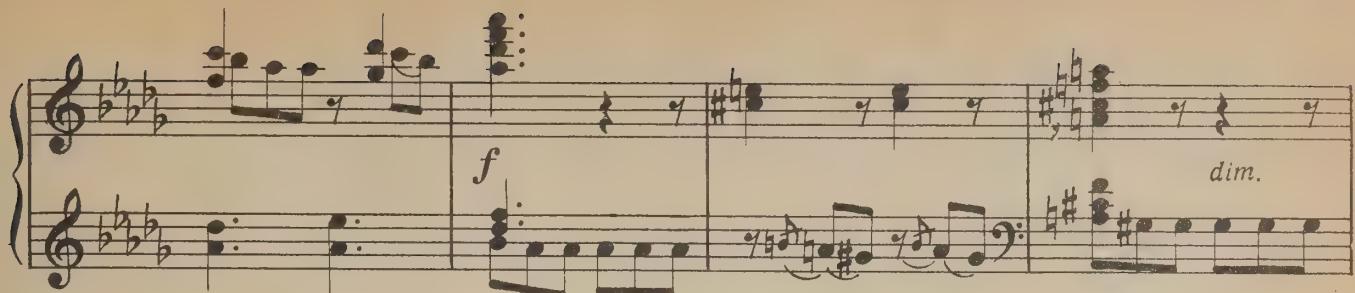
bien chanté

dim.

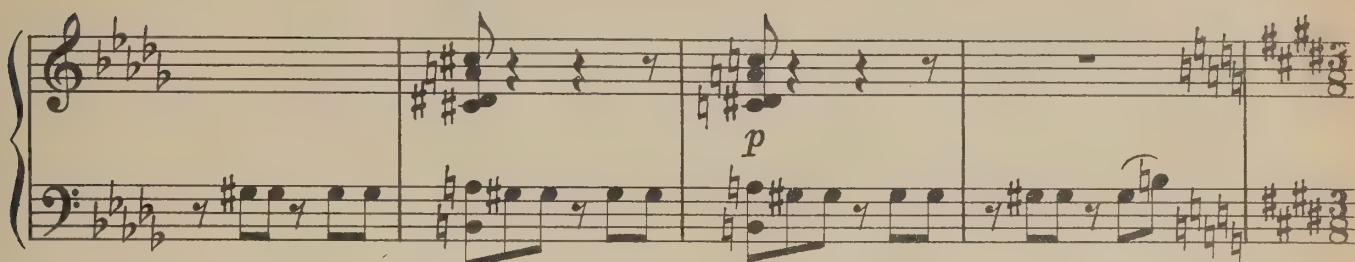
p

A musical score for piano, featuring six staves of music. The score is in 2/4 time and includes the following dynamics and performance instructions:

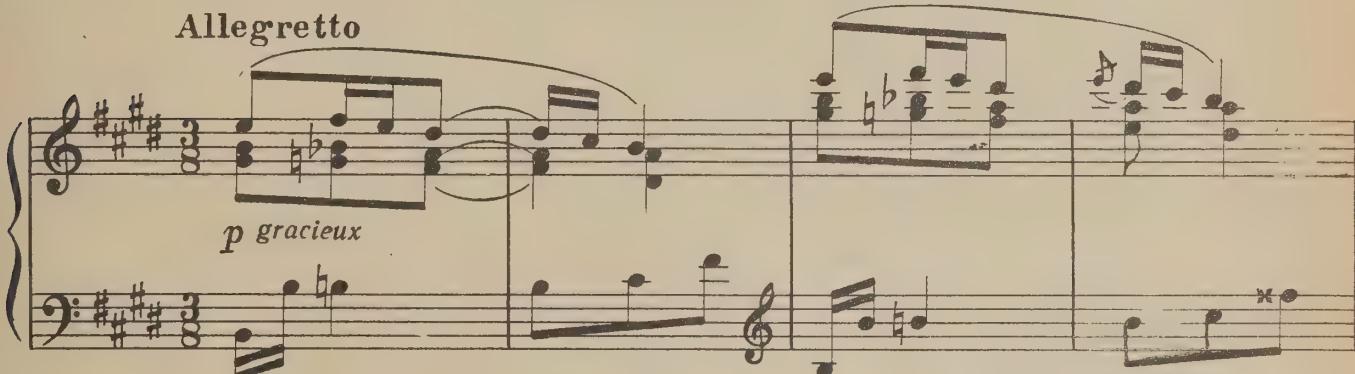
- Staff 1: **f**, **ff**
- Staff 2: **p express.**
- Staff 3: **cresc.**, **dim.**
- Staff 4: **p express.**, **dim.**
- Staff 5: **pp**
- Staff 6: **cresc.**



cédez



Allegretto



pp



60

cresc.

cresc. molto

4855

ff

8-

7

9

3

dim.

cédez

4855

Allegretto

2/4 time signature, G major (3 sharps). The score is divided into five systems by brace lines.

System 1: Treble and bass staves. Dynamics: \sharp , \sharp . Performance instruction: *très express.*

System 2: Treble and bass staves. Dynamics: \sharp , \sharp . Performance instruction: *express.*

System 3: Treble and bass staves. Dynamics: \flat , \flat . Measures end with a fermata.

System 4: Treble and bass staves. Dynamics: \flat , \flat . Measures end with a fermata.

System 5: Treble and bass staves. Dynamics: \flat , \flat . Measures end with a fermata.

System 6: Treble and bass staves. Dynamics: \flat , \flat . Measures end with a fermata.

System 7: Treble and bass staves. Dynamics: \flat , \flat . Measures end with a fermata.

System 8: Treble and bass staves. Dynamics: \flat , \flat . Measures end with a fermata.

Text: *cédez* (Measure 1), *pp* (Measure 1), *p gracieux* (Measure 3).

Tempo I

Tempo I

p

cresc.

3

dim.

3

f

8

bien chanté

mf

4855

This image shows a page of a musical score for piano, page 64. The score consists of five staves of music. The first staff (treble clef) has a dynamic marking 'dim.' and a measure number '3'. The second staff (bass clef) has a dynamic marking 'f' and a measure number '8'. The third staff (treble clef) has a dynamic marking 'mf'. The fourth staff (bass clef) has a dynamic marking 'bien chanté'. The fifth staff (bass clef) has a dynamic marking 'b.'. The music includes various note heads, stems, and rests, with some notes connected by beams. The key signature changes throughout the page, indicated by the clefs and sharps or flats in the key signature.

Musical score for piano, page 65, featuring five staves of music. The score is in 3/4 time and uses a key signature of four flats. The music includes dynamic markings such as *dim.*, *p*, *cresc. molto*, and *ff*. The score consists of two systems of music, each with five staves. The first system starts with a dynamic of *dim.* and includes a measure with a 3/8 time signature. The second system begins with a dynamic of *p* and includes a measure with a 5/8 time signature. The score concludes with a dynamic of *ff*.

Musical score for piano, page 66, featuring four systems of music. The score is in common time and includes two staves for the right hand and two staves for the left hand.

System 1: The right hand starts with a bass note followed by a series of eighth-note chords. The left hand provides harmonic support with eighth-note chords. Dynamics include ff (fortissimo) and \gg (trill-like markings).

System 2: The right hand continues with eighth-note chords, while the left hand provides harmonic support. Dynamics include ff (fortissimo) and \gg (trill-like markings).

System 3: The right hand plays eighth-note chords, and the left hand provides harmonic support. The left hand staff begins with a treble clef.

System 4: The right hand plays eighth-note chords, and the left hand provides harmonic support. The left hand staff begins with a treble clef. The score concludes with a final dynamic of fff (fotissimo).

Содержание

Вступительная статья	4
СЕВИЛЬЯ	
Под сенью апельсиновых садов	8
Кортеж проходит по улочке	18
Праздник	26
ТРИ АНДАЛУЭСКИХ ТАНЦА	
Петенера	40
Танго	51
Запатедо	56

Индекс 9—4—4

ХОАКИН ТУРИНА
ПЬЕСЫ
для фортепиано

Редактор И. Захаров Лит. редактор Л. Онегина
Техн. редактор В. Кичоровская Корректор А. Барискин
Подп. к печ. 10/VI 1968 г. Форм. бум. 60×90 $\frac{1}{8}$. Печ. л. — 8.5.
Уч.-изд. л. — 8.5. Тираж 1600 экз. Изд. № 4855. Т. п. 67 г. № 1203.
Зак. 2144. Цена 83 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 17 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати,
ул. Щипок, 18

ВЫШЛА И ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ

Литература для фортепиано

Концертный репертуар

СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ, ТОМОВЫЕ ИЗДАНИЯ, СБОРНИКИ И ОТДЕЛЬНЫЕ ИЗДАНИЯ

Агафонников Н. Соната фа-диез минор

Александров Аи. Сочинения для фортепиано. Том II (Четыре повествования, Баллада, Отзвуки театра, Четыре картины-миниатюры, Четыре пьесы соч. 75, Маленькая сюита, Романтические эпизоды, Элегия, Вальс и др.)

Баркаускас В. Поэзия (состоит из 4-х пьес лирико-драматического характера)

Бах И. С. Хорошо темперированный клавир. (Редакция Б. Муджеллами)

Бетховен Л. Сонаты. Том II, №№ 17—32. (Редакция А. Шнабеля)

Бриттен Б. Две пьесы для фортепиано

Бузони Ф. Избранные сочинения (Гавот, Грусть, Фантазия в старинном духе, Веселость, Финская баллада, Жига, Болеро и вариации, Паганинско, три этюда, две элегии и др.)

Гаврилин В. Пьесы для фортепиано (Три маленьких танца, Прелюдия, Полька, Вальс, Марш, А ну-ка, мальчики, Русская, Маленькая поэма, Токката и др.)

Ган Н. Избранные пьесы. Праздничный марш, Рондо, Концертный этюд, Каприччио, Под гармонь, Юмореска и др.)

Годовский Л. Транскрипции для фортепиано. Вып. I (Содержание: Ф. Шуберт. Песни и др.)

Григ Э. Сочинения для фортепиано. Том III (Циклы лирических пьес соч. 54, 57, 62, 65, обработки народных норвежских напевов и др.)

Донанли Э. Капричио

Избранные пьесы польских композиторов XIX века. Вып. I (В первый выпуск вошли произведения С. Монюшко, Ю. Зарембского, М. Карловича и др.)

Избранные пьесы современных немецких композиторов. (В сборник вошли произведения П. Хинделмита, Г. Кохана, О. Герстера и др.)

Избранные пьесы современных польских композиторов (Последние мазурки К. Шимановского и др.)

Избранные пьесы современных словацких композиторов (М. Шнейдер-Трновский, Словацкая сонатина; Я. Циккер. Сонатина, А. Мойзес. Соната и др.)

Избранные пьесы современных французских композиторов (В сборник вошли произведения Ф. Пуленка, О. Мессиана, С. Нигга и др.)

Избранные пьесы современных композиторов США (В сборник вошли произведения С. Барбера, Л. Бернстайна, Л. Фосса и др.)

Лист Ф. Соната си минор

Лист Ф. Сочинения для фортепиано. Том V (Вошли четыре Мефисто-вальса и другие произведения)

Лист Ф. Транскрипции сочинений разных композиторов. Том I (Содержание: В. Моцарт. Два отрывка из Реквиема, Ave verum; Я. Аркадельт. Ave Maria; Г. Аллегри. В Сикстинской капелле; И. С. Бах. Фантазия и фуга, Шесть органных прелюдий и фуг; М. Гарсия. Контрабандист; Р. де Лиль. Марсельеза; Л. Бетховен. Большой симфонет, Аделаида, Шесть духовных песен, К далекой возлюбленной, Шесть песен на слова В. Гете)

Моцарт В. Сонаты

Мясковский Н. Сонаты

Окунев Г. Отзвуки Севера (10 концертных пьес) Россини Дж. Избранные пьесы (Сицилиана, Менуэт, Вальс, Мазурка, Клавесинист, Каприччио и др.)

Скрябин А. Вальс

Советская фортепианская музыка (Антология). Том IV, часть I (Вошли произведения Аи. Александрова, С. Прокофьева, Н. Мясковского, Д. Кабалевского и др.)

Старые мастера. Фортепианные транскрипции русских и советских композиторов. Вып. 6 (Вошли органные произведения И. С. Баха, Г. Генделя и др. в фортепианных обработках).

Стравинский И. Сочинения. Том I (Три фрагмента из балета «Петрушка», Соната, Четыре этюда, Реттайм, Пять пальцев, Серенада, Три легкие пьесы. Пять легких пьес (в четыре руки)

Турина И. Пьесы. Вып. I. (Севилья, Три андалузских танца, Испанские сказки — 2-я серия, Силуэты)

Уствольская Г. Двенадцать прелюдий

Цытович В. Двенадцать пьес для детей по сказке Джанни Родари «Приключения Чиполлино»

Шопен Ф. Баллада № 3

Шопен Ф. Вальсы

Шостакович Д. Сочинения для фортепиано. Том II (24 прелюдии и фуги)

КЛАВИРЫ КОНЦЕРТОВ

Балакирев М. Концерт фа-диез минор

Бетховен Л. Концерт № 4

Гайди И. Концерт соль мажор

Лист Ф. Концерт № 2

Лютославский В. Вариации на тему Паганини

Прокофьев С. Концерт № 2

Рахманинов С. Вторая сюита

Рахманинов С. Рапсодия на тему Паганини

Чайковский П. Концерт № 1

Вышедшие из печати издания можно приобрести в магазинах, распространяющих музыкальную литературу. На ноты и книги по музыке, готовящиеся к выпуску, эти магазины принимают предварительные заказы.

ИЗДАТЕЛЬСТВО · МУЗЫКА · МОСКВА

VS. 24-10-69

M Turina, Joaquín
22 Works, piano. Selections,
T85S6 P'esy dlia fortepiano
Vyp.1

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

